# Grandes escritores latinoamericanos

# 21 Nicolás Guillén



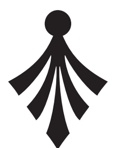
Colegio Nacional de Buenos Aires

Página/12





*"La presencia eterna" (técnica mixta sobre yute, 1944) de Wilfredo Lam. Nacido en Sagua La Grande, pueblo de raigambre afrocubana, fue hijo de un escribano chino y una mulata con sangre india. De regreso a la isla, después de su estancia en Europa donde se contactó con el cubismo y surrealismo, se le revelan las indignas condiciones en que viven sus hermanos de raza y decide cruzar en su arte la vanguardia y el espíritu de la negritud. Sus típicas figuras aplanadas, zoomorfas y fitomorfas, descubren la unión fastasmagórica entre la naturaleza y los Orishas –divinidades afro-tropicales–, entre lo visible y lo invisible.*



Dirección general: Hugo Soriani

Directora de colecciones de historia
de *Página/12*: Profesora Aurora Ravina

Departamento de Castellano y Literatura
Colegio Nacional de Buenos Aires
Universidad de Buenos Aires

Directora:
*Prof. Silvina Marsimian*
Redactora:
*Prof. Silvina Marsimian*

Colaboradores:
*Alejandro Cristófori*
*María Teresa Linares Savio*

*In memoriam* Prof. Elena Juncal

Auxiliares de Investigación:
Prof. Karin Grammatico y Prof. Sergio Galiana
Ariel G. Gurevich
Consultas y comentarios: *literatura@cnba.uba.ar*

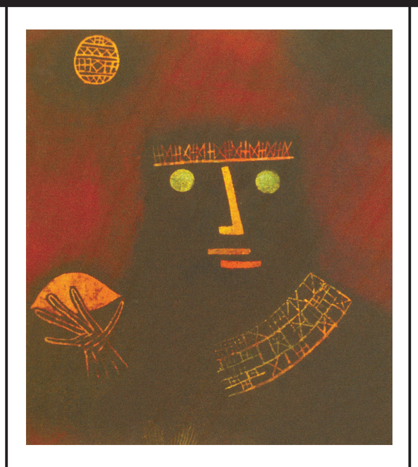
ISBN 10: 987-503-431-2
ISBN 13: 978-987-503-431-0

# Nicolás Guillén



LA ESCENA AMERICANA

"El racismo divide y es disociador, no solo desde el punto de vista universal (...) sino también desde una mira estrictamente nacional, allá donde, como en nuestras repúblicas, la nacionalidad necesita robustecerse por la creciente integración patriótica de todos sus complejísimos factores raciales" explica el abogado y antropólogo Fernando Ortiz, precursor de investigaciones sobre cultura de origen africano en Cuba, en "Ni racismos ni xenofobias", conferencia publicada en la *Revista Bimestre Cubana* en 1929, durante la dictadura de Gerardo Machado (1925-1933), en el marco de manifestaciones políticas en Cuba –y también en Brasil– en defensa de los derechos de los descendientes de esclavos negros en América. Tributaria de la noción de "raza cósmica" de Vasconcelos y en pro de la construcción de una auténtica cultura mestiza que integrara los disímiles orígenes, tradiciones, costumbres y lenguas, la postura de Ortiz se homologa a la del entonces periodista Nicolás Guillén, quien por el mismo año publica distintos artículos sobre el problema de la inferioridad racial del negro y del mulato en el suplemento dominical del *Diario de la Marina* –en ese momento el más influyente de La Habana–; y anuncia la del futuro poeta que, en el Prólogo a *Sóngoro Cosongo* de 1931, afirma: "el espíritu de Cuba es mestizo. Y del espíritu hacia la piel nos vendrá el color definitivo. Algún día se dirá: *color cubano*". Juntos fundan, en 1936, la Sociedad de Estudios Afrocubanos cuyo manifiesto, llamado "Contra los racismos", explicita la necesidad





*Artistas plásticos de la vanguardia europea se inspiraron en el arte africano. Es ejemplo la expresión de la tendencia primitivista de Paul Klee en "Príncipe negro" (1927)*

de que blancos y negros se conozcan y reconozcan recíprocamente, lo que conlleva la observación –en el libre juego de diversas posiciones ideológicas– de los puntos de "unión y de divergencia" entre las razas y el estudio de "todas las causas geográficas, antropológicas y sociales que entrelazadas con nuestra etnia colectiva producen el completo panorama de nuestra patria"; procura además la divulgación popular y el contacto con "centros intelectuales extranjeros de análogas dedicaciones". Tales presupuestos coinciden con el movimiento racial reivindicatorio de la *negritud*, surgido en los años '30 en Europa y difundido por Aimé Césaire y Leopold Senghor. La vanguardia estética –Picasso, Braque, Klee, Modigliani, entre otros pintores, y los escritores Apollinaire, Gide, Morand, Cendrars, Soupault–, en su búsqueda signada por el exotismo y el regreso a formas y temas primitivos, contemporánea a su vez de la publicación de investigaciones sobre cultura y etnia, como las de Tylor, Frazer, Lévy-Bruhl, Freud y Leo Frobenius –el especialista en etnología africana–, se inclinó por la incorporación diríase artificial del negro y su mitología. Por el contrario, la corriente literaria americana, conocida indistintamente como *negrista*, *afrocubana*, *afroantillana*, *afroamericana* –que no concretó una teoría ni constituyó un *ismo* análogo a los de la época y se divulgó a través de la *Revista de Avance*–, consideró al negro y al mulato personas nativas y no personajes ficcionales ni motivos de recreación o fuentes de especulación anecdóticas. Paralela al movimiento indigenista que rehabilitó las culturas precolombinas como parte integrante de las identidades nacionales, la poesía negrista cubana –introducida en la isla, según Fernández Retamar, por el uruguayo Ildefonso Pereda Valdés y el norteamericano Langston Hughes y cuyo apogeo se observa en la misma década del '30– tuvo cultivadores, entre otros, en Luis Palés Matos, Regino Pedroso, Ramón Guirao, Emilio Ballagas –este último autor de la célebre antología *Mapa de la poesía negra americana* (1946)– y su cumbre en Guillén. Bregó en todos los casos por un espíritu nacionalista, contra la injusticia social y la explotación del imperialismo extranjero.





*Langston Hughes, el escritor soviético Mijail Kolstov, el novelista norteamericano Ernest Hemingway y Guillén en la Alianza de Intelectuales Antifascistas de Madrid, 1937*

**VIDA DE ESCRITOR**



El nombre de Nicolás Guillén aparece por primera vez en letra de molde el día de su nacimiento en Camagüey, Cuba: el 10 de julio de 1902 –año de la institución de la República, disuelta la colonia española–, el diario local *Las Dos Repúblicas* –dirigido por el padre del poeta y cuyo título aludía a la nueva república y a EE.UU., país "protector" que intervino en la lucha independentista– dio la noticia. Hijo de mulatos, síntesis racial de conquistador blanco y esclavo negro, en un país que si bien había proclamado la igualdad civil no lograba neutralizar las prácticas discriminatorias y opresivas, alternó en los primeros años entre su casa y el taller de imprenta. Se despierta por entonces su interés por los libros y la poesía: "me viene de mi abuelo paterno, oriental de Bayamo, el maestro carpintero Pancho Guillén, que escribió décimas y letrillas a los ríos, a las aves y a las muchachas bonitas. Me viene también de mi padre que fue periodista" (charla en el Lyceum, La Habana, 1945). Este último participó en política: fue senador por su provincia entre 1908 y 1912 junto al caudillo liberal José M. Gómez, presidente de Cuba que dio final a la segunda intervención norteamericana cuando la guerra civil de 1906 y la renuncia del presidente conservador Estrada Palma. Retorna al periodismo con la dirección del diario *La Libertad*, órgano del Partido Liberal, durante la presidencia del Gral. García Menocal, representante de la oposición, y muere asesinado en el levantamiento en 1917 contra el régimen. Este hecho afectó mucho al poeta: "Quizá no sepas, padre, que cuando tú partiste/ yo empezaba a ser triste" ("Canción filial", revista *Social*, 1929). Junto a sus cinco hermanos y su madre, enfrenta la dolorosa situación: "¡Cuántos días pasamos en blanco, sin comer –hambre física, desde el desayuno hasta la cena– y sin bajar la cabeza, con el estómago vacío y el corazón repleto de ilusiones!" (carta a Ángel Augier, 1956). Hecho bachiller y devenido mecanógrafo "con más conocimientos de la ortografía y redacción que muchos", sufrió su tragedia de negro: "tuve que trabajar de cajista en una imprenta de segundo orden, cuando un alma caritativa me dio a conocer que mientras no cambiara de color me sería imposible teclear en la más humilde de las *underwoods* de aquellos departamentos instalados en suelo de Cuba" (*Diario de la Marina*, 1929). Lector de Bécquer, Campoamor y Darío, sus primeros versos se publican en la revista *Camagüey Gráfico* en 1920. Viaja a La Habana para matricularse en la Escuela de Derecho, donde conoce a Rubén Martínez Villena –el autor de *La pupila insomne*– y, en tertulias del Café Martí, a poetas en actitud crítica respecto del modernismo. Como no desea ahogar su "lírica demencia/ en los considerandos de una vulgar sentencia/ o en un estrecho artículo del Código Penal", termina ese primer año de la carrera y vuelve al pueblo natal en 1922; trabaja en el diario *El camagüeyano* y en la fugaz revista *Lis*, "literaria, artística y social", de factura propia. Regresa a la capital con un empleo en la Secretaría de Gobernación, inaugurado el régimen liberal de Machado en 1925, año de transformaciones sociales en que se fundan la Universidad Popular José Martí, la Liga Antiimperialista, el Partido Comunista y la Confederación Nacional Obrera de Cuba. Cuando, en 1928, Gustavo Urrutia crea en *Diario de la Marina* la sección "Ideales de una raza" en torno de los problemas raciales y la unidad nacional y pide su colaboración, Guillén resucita literariamente: poemas como "Romance del insomnio", dedicado a Pedroso, anticipan sus exitosos *Motivos de son*, aparecidos en el mismo medio en 1930 y recibidos con entusiasmo por Hughes y García

Lorca en La Habana, este último invitado por la Institución Hispanocubana de Cultura dirigida por Ortiz. El hallazgo de Guillén consiste, en este poemario, en incorporar a la literatura nacional lo que él llamó *poemas-sones*, basados en la técnica de la pieza musical afrocubana, bailable y cantable a la vez; cuadros costumbristas que traducen los tipos humanos del pueblo tal como piensan, actúan y hablan; poesía vernácula que acopla el ritmo métrico y musical y que, temáticamente, deja entrever las injustas condiciones de la vida del negro en Cuba. *Motivos de son* quedó incluido en *Sóngoro Cosongo. Poemas mulatos* (1931), donde continúan los presupuestos de la poesía negrista en composiciones como "Canto negro"; pero con un idioma que rinde mayor tributo a los clásicos y a García Lorca que al uso deformado de voces de negros y mulatos de su primer libro. La edición de 300 ejemplares de *Sóngoro Cosongo* –con una cubierta colorida y un título onomatopéyico– pudo pagarla con plata que gana en la lotería. Su Prólogo asienta la idea –que provocó polémica– de que Cuba es un país física y culturalmente mestizo y que, en contra de los prejuicios y a favor de la integración social, la poesía llamada "afrocubana" es en realidad "cubana" y nacional; tal concepto se profundiza en *West Indies Ltd. Poemas*, publicado un año después de finalizar la tiranía sangrienta de Machado, que malversó fondos, endeudó al país y aumentó su dependencia económica y política de los EE.UU. y de empresas norteamericanas que controlaban la industria azucarera, base de la economía cubana, afectada a su vez por el crac financiero del '30. El complejo proceso revolucionario de 1933, que condujo al derrocamiento del machadato, se vería traicionado por la llegada al poder del coronel Fulgencio Batista, que pudo controlar el ejército, dar un golpe de Estado y reinstalar a latifundistas asociados a capitales extranjeros y contrarios a reformas de orden social. Guillén, distante hasta este momento de la situación política por repugnancia después de la muerte violenta de su padre, a tiempo que trabaja en el Municipio de La Habana y colabora en distintas publicaciones (las revistas literarias *Grafos*, *Mediodía*), prepara una poesía combatiente que reúne en *Cantos para soldados y sones para turistas* (1937), libro que publica en México, adonde viaja para participar del Congreso de Escritores y Artistas Revolucionarios y donde escribe *España. Poema en cuatro angustias y una esperanza*, lírica de corte revolucionario sobre la Guerra Civil. Como parte de una delegación que incluye a Alejo Carpentier, asiste al II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura en España, donde ingresa al Partido Comunista. De regreso a la isla en 1938, se vincula a *Hoy*, periódico del movimiento obrero, y comienza su actividad política, paralela a la literaria, que recogerá más tarde en *El son entero*, síntesis de la riqueza verbal alcanzada y la prédica integracionista. A propósito de la invitación a Buenos Aires para una antología de su obra por la editorial Pleamar recién fundada, realiza entre 1945 y 1948 –acompañado de su esposa Rosa Portillo– un recorrido que amplía su visión americanista: Venezuela, Colombia, Perú, Chile, Argentina –donde presenta *El son entero*–, Uruguay, Brasil escuchan sus conferencias sobre poesía negrista y recitales de sus poemas. Regresa a Cuba; representa activamente a su partido político y viaja a EE.UU., Europa, China y la URSS como miembro del Consejo Mundial de la Paz. Ocurrido en 1952 el golpe de Estado de Batista, se lo condenó al exilio. Reanuda en soledad su periplo por el mundo mientras ve que su obra se traduce a varios idiomas. En Buenos Aires, publica *La paloma de vuelo popular. Elegías* (1958). Ansía la vuelta a su patria, que se produce con el triunfo de la revolución castrista en 1959, a cuyo comandante y a Ernesto Guevara escribirá varios poemas. Se publica en 1964 *Tengo*, una especie de lírica toma de conciencia del pueblo socialista, en medio de tareas periodísticas y políticas en su país y misiones internacionales, y *Poemas de amor*. Le seguirán *Rueda dentada* y *El diario que a diario* (1972), sus *Obras Completas* (1973) y la compilación de sus conferencias, ensayos, artículos en *Prosa de prisa* (1975-76). Muere en La Habana en 1989.

**Nicolás Guillén, un alcalde para el pueblo**

**Llegará el Domingo en el Tren de las 11 de la mañana. NO FALTE!**

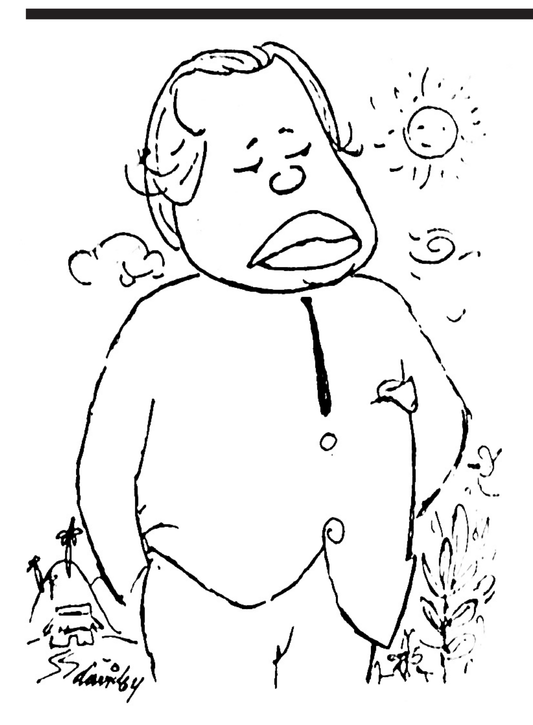
**Todo el Pueblo en marcha por un Alcalde Popular**

**Asista! Asista! Unase a este acto para recibir a un hijo predilecto de esta ciudad.**

Comité del Séptimo Barrio.
DE UNION REVOLUCIONARIA COMUNISTA.



*Octavilla de la candidatura de Guillén para alcalde de Camagüey (1940) por el Partido Unión Revolucionaria Comunista*



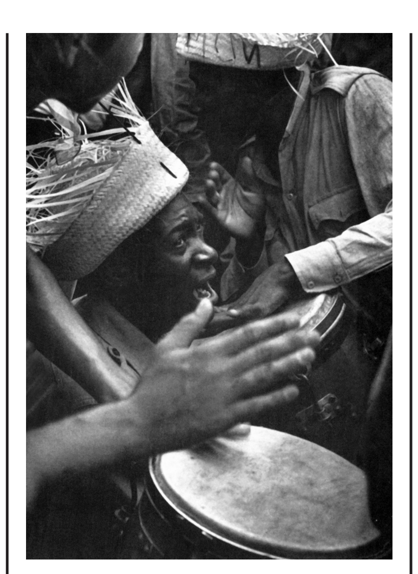



*Caricatura de Guillén hecha por Juan David para una edición de* Tengo *(Universidad Central de las Villas, 1944)*

## MOTIVOS Y SONES

"Una noche –corría el mes de abril de 1930– habíame acostado ya, y estaba en esa línea indecisa entre el sueño y la vigilia, que es la duermevela (...), cuando una voz que surgía de no sé dónde articuló con precisa claridad junto a mi oído estas dos palabras: *negro-bembón*. ¿Qué era aquello? Naturalmente no pude darme una respuesta satisfactoria, pero no dormí más. La frase, asistida de un ritmo especial, nuevo en mí, estúvome rondando el resto de la noche, cada vez más profunda e imperiosa: *Negro bembón,/ negro bembón,/ negro bembón*... Me levanté temprano y me puse a escribir. Como si recordara algo sabido alguna vez, hice de un tirón un poema en el que aquellas palabras servían de subsidio y apoyo al resto de los versos: *¿Po qué te pone tan brabo,/cuando te dicen negro bembón,/ si tiene la boca santa,/negro bembón?*." Escribí, escribí todo el día, consciente del hallazgo. A la tarde ya tenía un puñado de poemas –ocho o diez– que titulé de una manera general *Motivos de son*", confiesa Guillén sobre su primer libro de poesías breves, en las que predominan las formas orales que reproducen el habla del negro habanero, sin mediación del poeta culto. Esto podría entenderse como una identificación entre uno y otro, además de un gesto de afirmación racial por parte del escritor, en el marco de una sociedad en la que ser hombre "de color" es un estigma. Rescatados en su cotidianidad, los negros de Guillén presentan con sencillez sus sensaciones y deseos, sus pensamientos y miserias: el "negro bembón", pretencioso, que consigue dinero de una mujer sin trabajar, gracias a su "boca santa" o seductora; el despecho por una mulata presumida que no corresponde el cariño que le tiene el negro porque este tiene "la narise/ como nudo de cobbata"; la recriminación de la negra al negro que viste con lujo pero no la mantiene y por eso le exige: "búcate plata"; la ridiculización del negro que intenta conquistar a una turista norteamericana pero su "inglé era de etrái guan/ de etrái guan y guan tu tri" y al que se le recomienda: "No te enamore má nunca,/ Bito Manué,/ si no sabe inglé,/ si no sabe inglé". Arrimada a cierta sátira y tono humorístico, se adivina la situación paupérrima en que se debaten las vidas de estos personajes incultos, segregados del trabajo y condenados a vivir al día: "Empeña la plancha elétrica", implora el negro a la negra para poder pagar la cuenta de luz, "buca un reá,/ cómprate un paquete 'vela/ poqque a la noche no hay lu". *Motivos de son*, que representa para Guillén una contribución a la poesía popular de Cuba, es un conjunto de poemas cuyo esquema rítmico persigue cierta semejanza con el *son* musical cubano, que no obedece a un molde fijo. El estribillo de "Si tú supiera", poema que contiene un reproche del amante abandonado, anuncia el futuro libro de Guillén: "Sóngoro cosongo,/ songo be;/ sóngoro cosongo/ de mamey;/ sóngoro la negra/ baila bien;/ sóngoro de uno/ sóngoro de tre". En *Sóngoro Cosongo* –dedicado a su madre y con una carta-prólogo consagratoria de Miguel de Unamuno– ya no se escuchan directamente las voces populares de los negros sino al poeta aflorando en ese mundo. "Canto negro" recupera la intensidad rítmica de los primeros sones; empieza con una onomatopeya: "¡Yambambó, yambambó!", que despierta la percusión de tambores africanos, embriagados hasta el éxtasis, de la estrofa final: "Tamba, tamba, tamba, tamba,/ tamba del negro que tumba;/tumba del negro, caramba,/ caramba, que el negro tumba:/ ¡yamba, yambó, yambambé!". La revalorización del componente africano coincide con la lucha contra la opresión imperialista: "El negro/ junto al cañaveral./ El yanqui/ sobre el cañaveral" ("Caña"). Otros poemas insisten en el mestizaje, signo de

cubanidad: "Pero mi repique bronco,/ pero mi profunda voz,/convoca al negro y al blanco,/ que bailan el mismo son,/ cueripardos o almiprietos/ más de sangre que de sol,/ pues quien por fuera no es noche,/ por dentro ya oscureció" ("La canción del bongó"). En *West Indies Ltd.*, nuevos sones –diferentes en cuanto a forma y contenido– manifiestan la versatilidad de Guillén: "Caminando" juega con el gerundio de cuatro sílabas que alterna con versos octosílabos y se repite como un latigazo que asevera la desesperación de un hombre sin trabajo: "Caminando, caminando,/ caminando!/ Voy sin rumbo caminando,/ caminando;/ voy sin plata caminando,/ caminando;/ voy muy triste caminando!". Menos combativos son "La balada del Güije" –que recupera una leyenda criolla de raíz africana: la de un duende de cara negra y pelo largo, que habita en los ríos y se come a los niños–, cuyo estribillo contiene una invocación contra él mientras un amuleto ofrece su protección: "¡Ñeque, que se vaya el ñeque!/ ¡Güije, que se vaya el güije!", y "Sensemayá. Canto para matar una culebra", rito negro en América que implica la aniquilación de las potencias malignas simbolizadas en la culebra, animal totémico. La riqueza sonora se logra, en este último caso, con un estribillo onomatopéyico: "¡Mayombe-bombe-mayombé!" –que eleva la voz de los tambores– más la letanía del nombre "Sensemayá" –que acompaña la descripción vital de la culebra primero: sus ojos, su lengua, su boca y finalmente su muerte mientras va in crescendo la percusión: "Sesemayá, la culebra.../ Sensemayá, no se mueve.../ Sensemayá, la culebra.../ ¡Sensemayá, se murió!". El "Son número 6", en *El son entero*, anuncia la fusión de todas las sangres en Cuba con la combinación de metros diferentes y la inclusión de variados recursos rítmicos. La preocupación por temas colectivos, como la integración racial y social, presente en otras composiciones de la colección como "Son venezolano" –que alude a la unión de los países latinoamericanos contra la opresión imperialista– alterna con la nota más intimista de otros sones, por ejemplo los relacionados con la naturaleza cubana: "Ébano real" o Ácana"; o con la reflexión sobre la vida del hombre en "Cuando yo vine a este mundo...".



*Repique de tambores durante la revolución cubana de Castro*

**FORMAS Y TÉCNICAS**

Característica de las culturas africanas es su inclinación por el ritmo en sí mismo, que prevalece sobre el contenido. La fuerza rítmica de los *poemas-sones* de Guillén, varios musicalizados por los célebres compositores cubanos Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla, se logra a través de recursos que permiten alcanzar el sentido percusivo de la música afroamericana. En principio, por la alternancia del son entre *copla* y *estribillo*, entre *solista* y *coro*, entre *pregunta* y *respuesta*. El estribillo, breve y condensado hasta convertirse en una fórmula posible de aislar, se repite con fuerza aseverativa. También se *reiteran* versos, frases y palabras, como en una letanía. Una palabra, por ejemplo, puede hallarse en distintas posiciones en más de dos versos: "El negro canta y se ajuma,/ el negro se ajuma y canta,/ el negro canta y se va" ("Canto negro"). La *rima*, tanto final como interna, desempeña un importante papel: "El hombre de tierra adentro/ está en un hoyo metido,/ muerto sin haber nacido, el hombre de tierra adentro./ Y el hombre de la ciudad,/ ay, Cuba, es un pordiosero:/ anda hambriento y sin dinero,/ pidiendo por caridad,/ aunque se ponga sombrero / y baile en la sociedad". ("Mi patria es dulce por fuera..."). El uso de *aliteraciones* –repetición de fonemas en una misma frase– y de *anáforas* –repetición de sonido a comienzo de distintos versos (por ejemplo, "Tanto tren con tu cuerpo, /tanto tren;/ tanto tren con tu boca,/ tanto tren;/ tanto tren con tu sojo,/ tanto tren", en "Mulata")– y los *enlaces silábicos* entre verso y verso ("ven a ver mi carretón;/ carretón de palmas verdes, / carretón", "Pregón"), de *onomatopeyas* (imitación del sonido de una cosa) y *jitanjáforas* (expresión cuyo valor fónico predomina sobre el semántico) contribuyen a crear un clima ritual en que el lector deviene necesariamente oyente, atento más que a "entender" lo que se dice a "sentir" el ritmo que prolifera.

# Nicolás Guillén y *lo son*

El son cubano es conocido nacionalmente a partir de los primeros años del siglo XX, como una estructura musical de solo-coro a la que se le llamó *montuno*. El son resulta ser un producto de la transculturación de elementos de estilo de origen hispánico y de las distintas etnias traídas en la infamante trata de esclavos. En su forma más primigenia, tiene características muy semejantes a los bailes de otras naciones del Caribe: Puerto Rico, República Dominicana, Panamá, Colombia, Jamaica, Islas Caimán que, como Cuba, fueron países colonizados por los españoles y que trajeron esclavos mediante la trata. En estos países, utilizaron como materia prima de su música elementos de estilo muy similares: la guitarra y otros instrumentos de cuerda pulsada, instrumentos de percusión como las maracas, la clave y el bongó, la copla o la décima como texto, estructuras de estribillo o montuno, estructuras rítmicas de carácter percusivo –que, en sus inicios, se les llamó *tango de negros* y hoy se les denomina *tumbao*–. La figura o esquema rítmico, fundamental en el son, consta de corchea con puntillo, semicorchea en el primer tiempo y dos corcheas en el segundo tiempo para un compás de 2/4. Todas estas estructuras podemos encontrarlas en las *plenas*, de Puerto Rico; el *porro*, de Colombia, el *merengue* y la *bachata*, de República Dominicana; el *round dance* de Jamaica, Caimán y Cuba. En nuestra Isla, aparece en el *son* con variadísimas combinaciones hasta la *salsa*, además de otras versiones antiguas que se conservan en dos provincias de Cuba: el *changüí* de Guantánamo y el *sucusucu* de Isla de Pinos.

En el *son* se produce una simbiosis entre los elementos africanos e hispánicos. El bajo y la guitarra o el *tres* (guitarra criolla encordada con tres pares de cuerdas afinadas por octavas) realizan el *tumbao*, estructura de origen africano. Los instrumentos de percusión, de origen africano aunque ya criollos, reflejan aún más la africanidad, que se manifestará en toques y esquemas muy complejos en su inicio pero modificados después. También se encuentran elementos africanos en la estructura solo-coro del estribillo y en la armonización de los coros que acompañan al solista: voz prima central, voz segunda por debajo y voz tercera sobre la voz prima, a la que llaman *falsete*. La *copla* y la *décima* son textos de origen hispánico, cuyas acentuaciones prosódicas se adecuan con las acentuaciones de los esquemas rítmicos.

Aquel *son* primigenio que solo era un montuno adoptó una primera parte más lenta y lírica para luego adicionar el estribillo. Inicialmente era un sexteto: una franja sonora integrada por una guitarra, un tres, un contrabajo, unas maracas, un bongó y un par de claves que lleva la voz solista y ejerce el equilibrio rítmico del conjunto. Este hecho se produce luego de la aparición del disco, con los primeros grupos que se establecen en La Habana y luego viajan por el Caribe mientras hubo tráfico de goletas de cabotaje. En 1916 se graban dos o tres sones por un grupo de trovadores, pero en 1920 aparecen el Sexteto Habanero, el Sexteto Boloña, más adelante el Sexteto de Occidente y el Septeto Nacional, todos integrados por personas que de una forma empírica organizan los conjuntos y crean los *sones* de su repertorio. Muy pronto, con el auge apoteósico que este género alcanzó, comenzaron a adoptar otros géneros de música cantable al ritmo de *son* y se fueron ampliando los formatos instrumentales al agregarle trompetas y tumbadoras. Luego, a otros géneros como la *guaracha* y el *danzón*, también se le adicionaron estribillos y los grupos se fueron ampliando. En menos de veinte años el *son* estaba presente en toda la América latina, aparecía en películas y sus intérpretes se trasladaban a los EE.UU. y a Europa. El estribillo, eje fundamental del son, apareció en casi todos los géneros cubanos, modificando su estructura original. Argeliers León le llamó *lo son* a la representación del estribillo en toda el área del Caribe –al estribillo y los demás elementos antes referidos–, aunque cada nación ha representado *lo son* con sus colores patrios, con su identidad nacional.



León refiere la relación Guillén-*lo son* en un artículo publicado en el 80º aniversario del Poeta Mayor: "Cabría hacer un estudio tipológico de los estribillos hasta alcanzar una clasificación consecuente, para evidenciar la rica variedad de posibilidades en que aparecen desde una breve interjección hasta estrofas completas. También mostrar las múltiples maneras de inserción en el otro texto: hasta cómo la presencia de un estribillo se oculta en un texto. He aquí donde la obra de Guillén –desde sus *Motivos de son*– se integra como el más formidable factor dinámico para el desarrollo del son. Pero que, desde aquí, la fuerza creadora sonera de Guillén le lleva a disolver estos mismos elementos que él ha aportado –y han sido también aportes para nuestra música en la otra función que adquiere



*La cubana María Teresa Linares Savio se graduó en Música en el Conservatorio Municipal de La Habana y es Licenciada en Literatura y Lengua Hispánica por la Universidad de la Habana. Doctora Honoris Causa por el Instituto Superior de Arte, fundó el Instituto de Etnología y Folklore y dirigió el Museo Nacional de la Música. Actualmente es Investigadora Titular y Vicepresidenta de la Fundación Fernando Ortiz. Premio Nacional de Investigación, Premio Nacional de las Casas de Cultura, Premio Nacional de la Música, Premios EGREM por sus discos de música etnográfica y tradicional y CUBADISCO, recibió Medallas del Consejo de Estado y ostenta la categoría de Héroe del Trabajo de la República de Cuba*

el estribillo, por su propio papel referente y asociativo, y que es el acercamiento, al poeta, del otro elemento en la comunicación: el receptor. A él se dirige y para él dice el estribillo en una comunicación directa, y del receptor espera su más inmediata respuesta. Y lo logra: "A estas variables tipológicas del fenómeno comunicativo que hemos llamado *lo son*, Guillén ha hecho los más grandes aportes a los que constituyen hoy *modelos de son*, diferenciables por las variables en los *modos de creación* y *de comunicación* que ha alcanzado el son. Y junto a Guillén, que es nuestro más grande sonero: Los Matamoros, los viejos del Sexteto Habanero, los del Nacional, aquellos más viejos del Septeto de Occidente, y entre esos los nombres de Enrique Nery Cabrera, Ignacio Piñeiro. Luego los nombres de Lorenzo Hierrezuelo, que sabe hacer y decir con los estribillos, Arsenio Rodríguez, Chepín, Antonio Machín –que nunca se desprendió del son–; Beny Moré, desde luego y siempre, hasta los jóvenes de la Nueva Trova".

La poesía de Nicolás Guillén desde su inicio se integra a *lo son* desde sus estructuras rítmicas, su uso de términos del habla popular, la incorporación de estribillos en casi todos sus poemas, que representan un inalienable mensaje de cubanía. Representa el *son* en el momento de la apoteosis del género, que coincide con la aparición de la vanguardia, una verdadera revolución de la estética en el arte, en la música, la poesía, la plástica, con la representación de lo afrocubano en el *Son* y la *Rumba* para percusión sola de Amadeo Roldán, además de *La Rebambaramba* y *El Milagro de Anaquillé*; en el cuadro *Unidad*, de Mariano Rodríguez, que representa una pareja de mulatos populares, aparentemente bailando un son; en el poema *La Rumba* de José Zacarías Tallet. Todas estas referencias nos sitúan a Guillén en el centro de esta apertura a la modernidad, en la que estuvieron involucrados otros muchos artistas cubanos. La poesía de Guillén, poesía de compromiso que alude a la vida y pensamiento del hombre cubano, es la que le otorga el derecho a llamarse Poeta Nacional. *Lo son* ha transitado, desde su aparición como género bailable popular en los años '20 del pasado siglo, por cambios de estilo, de instrumentación, de incorporación de elementos foráneos a través del disco, del cine, del espectáculo. Se ha introducido en casi toda la música bailable y ha tomado elementos de canciones, *guajiras*, *rumbas*, *guarachas*, ha aceptado elementos de otros géneros como el *jazz*, el *rock*, y se ha mezclado con sus congéneres. Hoy está representado en la *salsa*, música bailable de origen caribeño, "creada" en el barrio latino de Nueva York, donde se suman en el mismo caldo o ajiaco los elementos de *lo son* caribeños de cada nación, que tiene emigrantes músicos en aquella ciudad. Pero en Cuba disfrutamos de todas las etapas del son, y aún se escuchan todos los estilos históricos interpretados por agrupaciones tradicionales y modernas.

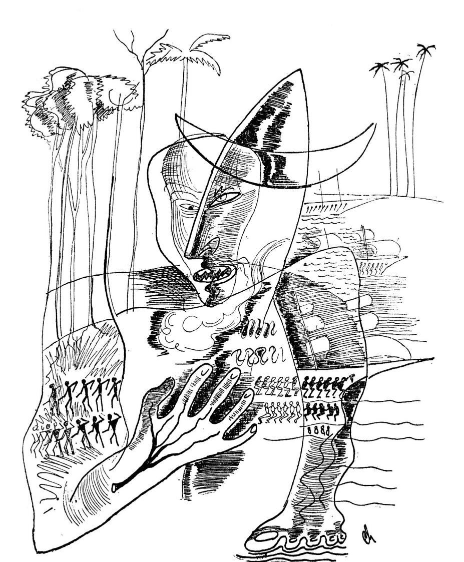




*Ilustración de Carlos Enríquez de "Balada de los dos abuelos" para la edición de* El son entero *(Pleamar, 1947)*

## BLANCO SOBRE NEGRO SOBRE BLANCO

En "Adivinanzas" (*West Indies Ltd.*), Guillén enumera los problemas que afectaban al negro en Cuba: el hambre, la limosna, la explotación, y concluye con la tristeza del que canta: "Un hombre que está llorando/ con la risa que aprendió./ ¿Quién será, quién no será?/ –Yo". Ese llanto se relaciona con el pasado esclavista, no muy diferente del presente en el que los negros deambulan "como perros abandonados/ en medio de una tempestad" ("Canción de los hombres perdidos"). La poesía negrista, que revalorizó la tradición cultural africana con la consecuente abolición de la idea de inferioridad o sometimiento –por mucho tiempo considerados innatos de la raza–, halla un punto de inflexión en la "Balada de los dos abuelos" (*West Indies Ltd.*). Guillén recorre la historia de su abuelo blanco y de su abuelo negro, ambos lejos de su lugar de origen y con sus sufrimientos y deseos a cuestas: "los dos en la noche sueñan,/ y andan, andan". Escoltan al poeta de sangre mestiza, que los pone en pie de igualdad: "los dos del mismo tamaño,/ ansia negra y ansia blanca". Se estrechan en un abrazo que convierte sus lágrimas en canto: "gritan, sueñan, lloran, cantan,/ sueñan, lloran, cantan,/ lloran, cantan./ ¡Cantan!". Sus cantos son de opuesto signo pero se trenzan en la voz del poeta, haciendo de la literatura un espacio de fundación de la americanidad. Asimismo, la lengua poética de Guillén, desde los *Motivos de son* hasta *West Indies Ltd.,* ha ido integrando dos registros: el breve y rítmico del son y el que recupera la tradición hispánica, de manera tal de no poder discriminarse dónde

**CONTRAPUNTO**

# El color de tu piel

ALEJANDRO CRISTÓFORI

La introducción de esclavos africanos en Iberoamérica fue una práctica constante a lo largo de toda la etapa colonial, asociada –de manera especial aunque no exclusivamente– a la denominada *agricultura de plantación*. Es por este motivo que Cuba se "africanizaría" tardía y gradualmente, a partir de las últimas décadas del siglo XVIII, a medida que la isla se convertía en uno de los principales productores mundiales de azúcar de caña. La entrada masiva de negros continuó a lo largo de la primera mitad de la centuria siguiente, aunque paralelamente crecieron las controversias que generaba la esclavitud en un mundo en el que el afianzamiento del capitalismo incrementaba la presión abolicionista. No obstante, tanto la metrópoli como la élite local estaban dispuestas a resistir. Por entonces Cuba representaba, junto con Puerto Rico, el último bastión del colonialismo español en América, y las decisiones madrileñas se hallaban sumamente condicionadas por la reciente y amarga experiencia de las exitosas revoluciones emancipadoras. El incremento de la población negra asustaba y avivaba los prejuicios de los sectores dominantes de ambos lados del Atlántico, pero materializar el reemplazo de la mano de obra esclava por la asalariada –y, en la medida de lo posible, blanca– resultaba poco factible en el corto plazo. Fue la "renovación tecnológica" que experimentó la industria azucarera a partir del decenio de 1860 lo que contribuyó de manera decisiva a que se frenara la introducción de nuevos contingentes, y a que se propiciara la "inmigración libre"; en medio de acalorados debates tomaron forma disposiciones legales que, al igual que en otras partes del mundo, promovieron una liberación escalonada y selectiva que impulsó la aparición y/o consolidación de una amplia gama de formas de explotación laboral no menos ominosas. Finalmente, la esclavitud fue abolida a mediados de la década de 1880, pe-

está lo negro y dónde está lo blanco. "Al ser intérprete de una nación, Guillén colabora en crear una nación. Es por eso un poeta nacional", explica Fernández Retamar, "es el poeta que expresa la formación de una nación. Por eso también es un poeta revolucionario. La fusión de culturas en que integra Cuba solo puede realizarse desde una perspectiva revolucionaria". La protesta por la situación del negro en América latina se amplía en Guillén con la relación de la opresión sufrida, en general, por todos aquellos subyugados por el sistema neocolonialista del imperialismo norteamericano desde el punto de vista económico y cultural y con el accionar de los gobiernos locales, instrumentos serviles de la explotación extranjera. El título en inglés, con el agregado "Ltd." –que alude a una empresa comercial–, del poema que da nombre a la colección, orienta la denuncia de las causas del subdesarrollo y frustración: "West Indies! Nueces de coco, tabaco y aguardiente.../ Éste es un oscuro pueblo sonriente,/ conservador y liberal,/ ganadero y azucarero,/ donde a veces corre mucho dinero,/ pero donde siempre se vive muy mal", en el que sobran "Coroneles de terracota,/ políticos de quita y pon", la burguesía que acata la moda norteamericana y el yanqui que "nos dará dinero/ para arreglar la situación". E ironiza: "la Patria está por sobre todo.../ ¡Que siga el son!", es decir que continúe la fiesta mientras algunos, ocultos detrás de la fachada "patriotista", sacan tajada. Casi un documental de la realidad antillana –que muestra a pordioseros y prostitutas, bandidos



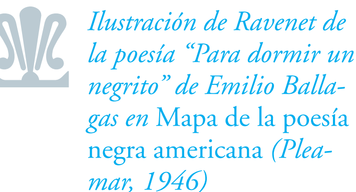
*En París, 1937, Guillén junto a Félix Pita Rodríguez, Carpentier y Juan Marinello, en vísperas de partir para España como delegados de Cuba en el II Congreso de Escritores en Defensa de la Cultura*



ro *la libertad* no consiguió acabar con el estigma que representaba el color de la piel. Ni siquiera la activa y heroica participación de los negros en la lucha por la independencia (1895-1898) alcanzó para atenuar los fuertes prejuicios raciales de la población blanca: así como durante la etapa colonial habían servido para justificar su condición de esclavo, en la naciente república legitimaban su condición social. Al igual que en otros países vecinos, los sectores dominantes que en Cuba dieron forma al Estado Nacional (y en este aspecto la vigilancia activa y/o la intervención directa de los Estados Unidos no los desvió de la línea) se mostraron fuertemente influidos por las ideas positivistas y el cientificismo por entonces en boga . El "negro" –y por extensión todo aquel que no pudiese acreditar "blancura"– era biológicamente peligroso, naturalmente predispuesto para el crimen y el delito, propenso al oscurantismo y la brujería, antagónico a la idea de *Progreso*. Todo esto ameritaba, con creces, un intenso control social que limitaba su libre circulación y perseguía expresiones de "primitivismo cultural" tales como la música y la danza. Esta imagen degradada de la población negra y mulata, de sus prácticas sociales y de sus valores culturales, atravesaría las primeras décadas del siglo XX. Pero en las postrimerías de los años '20, intelectuales de diversa estirpe –como suele ocurrir en estos casos, algunos de ellos *conversos* recientes...–, preocupados por la "pérdida de identidad", comenzaron a hablar de la existencia de una cultura "afrocubana", componente insoslayable y sustrato de la nacionalidad. Como señala Consuelo Naranjo Orovio, "la cultura fue silenciosa aliada en la lucha que durante siglos mantuvo la población de color. Caminando por los años, la penalización de un grupo se fue lentamente diluyendo al extenderse sus prácticas a negros y blancos. Desde su subcultura –considerada como estrategia de supervivencia– lograron hacerse presentes en una nación y formar parte de su identidad".

y drogadictos frente a los "piratas de levita", en la sede de minas de hierro, plantaciones de café y de la aclamada zafra, de *companies* y *trusts* y de las playas de los veraneantes de Miami y Palm Beach–, "West Indies Ltd." recuerda también a los que "reman en lágrimas, galeotes dramáticos", que pueden doblar el lomo pero no la frente y están a la vanguardia de la revolución. *Cantos para soldados y sones para turistas* –dedicado al padre, muerto por soldados–, apunta a la toma conciencia del que está al servicio del ejército condescendiente con el imperialismo, de su origen popular y de la necesidad de que, protegiendo sus propios intereses, cambie de bando: "Soldado, aprende a tirar:/ (...)/ ¡Desde abajo has de tirar/ si no me quieres herir!/ Abajo estoy yo contigo,/ soldado amigo" ("Soldado, aprende a tirar..."). Profetiza, por otra parte, la posibilidad de reconocerse ese "yo" y ese "tú", hasta ese momento distanciados, en un futuro: "Ya nos veremos yo y tú,/ (...)/ hombro con hombro, tú y yo,/ sin odios ni yo ni tú,/ pero sabiendo tú y yo,/ a dónde vamos yo y tú" ("No sé por qué piensas tú"). El tema del soldado que debe asimilarse a su pueblo, contra la tiranía extranjerizante, alcanza intensidad lírica en "Elegía a un soldado vivo", poema en que Guillén desenvuelve un lenguaje poético de raigambre clásica y asocia imágenes de impacto sensorial con distintos símbolos: "Ven y grita en mis calles, tú, despierto,/ tú, con lengua, con dientes, con oído;/ de húmeda piel cubierto/ el ancho cuello henchido,/ y el zapato aplastando el triunfo cierto;/ que así ha de ver el mundo suspendido/ nuestro futuro abierto,/ fragua la una mitad y la otra nido,/ y sobre el lomo del pasado yerto/ el incendio implacable del olvido,/ como una luna roja en el desierto". Los sones para turistas, llamados "la segunda zafra de Cuba" por las divisas que permitían sumar, en lugar de mostrar





*Ilustración de Ravenet de la poesía "Para dormir un negrito" de Emilio Ballagas en* Mapa de la poesía negra americana *(Pleamar, 1946)*

lo folklórico y atractivo de la isla, descubren el lado agónico y miserable de un pueblo devastado por la explotación. Guillén, con este último libro, ha alcanzado la temperatura de la poesía política o revolucionaria, que también cultivaron por la misma época Pablo Neruda o Raúl González Tuñón, y que continúa en *España, poema en cuatro angustias y una esperanza*, donde se extiende la denuncia de las dictaduras, en este caso, del país roto por el "fascismo y su bota"; entre sus poemas, conmueve el dedicado a García Lorca ("Angustia cuarta"). En *La paloma de vuelo popular. Elegías* hay una visión de proximidad de liberación de las ataduras políticas, económicas y culturales, asociada al gesto de rebeldía del poeta que une su canto a la lucha de Jesús Menéndez, líder sindical de los trabajadores cubanos del azúcar, nacido entre las cañas y asesinado cuando luchaba por ellas ("Elegía a Jesús Menéndez"), y a la del poeta haitiano Jacques Roumain, combatiente comunista para quien "Haití es una esponja empapada en sangre". Guillén se pregunta en el poema quién exprimirá la esponja. "Tal vez él", contesta, "Él Monsieur Jacques Roumain,/ que hablaba en nombre/ del negro Emperador, del negro Rey,/ del negro Presidente/ y de todos los negros que nunca fueron más que/ Jean/ Pierre/ Victor/ Candide/ Jules/ Charles/ Stephen/ Raymond/ André". Con Roumain quiere entonar la fraterna canción: "La aurora es lenta pero avanza". Por eso, Guillén rescribe la canción de cuna para dormir un negrito, de Ballagas, y la llama "Canción de cuna para despertar a un negrito": "Ya nadie duerme ni está en su casa" porque existe la esperanza de que la revolución cubana destruya al "coco". *Tengo* expresa lo alcanzado por la revolución. El poema que sirve de título a la compilación, de tono conversacional y fluidez rítmica, puede considerarse el himno de la nueva era en Cuba bajo el liderazgo de Castro: "Tengo, vamos a ver,/ tengo el gusto de andar por mi país,/ dueño de cuanto hay en él,/ mirando bien de cerca lo que antes/ no tuve ni podía tener./ Zafra puedo decir,/ monte puedo decir,/ ciudad puedo decir,/ ejército decir,/ ya míos para siempre y tuyos,/ nuestros,/ y un ancho resplandor/ de rayo, estrella, flor". Las conquistas sociales y políticas conseguidas se explicitan en "Se acabó": "Te lo prometió Martí/ y Fidel te lo cumplió;/ ay, Cuba, ya se acabó,/ se acabó por siempre aquí,/ se acabó/ ay, Cuba, que sí, que sí,/ se acabó/ el cuero de manatí/ con que el yanqui te pegó./ Se acabó".
Señala Nancy Morejón que Guillén fue el poeta cubano que, a partir de *Motivos de son*, superó la retórica modernista, hizo ruptura y contribuyó a la fundación de una lengua poética que recuperó la de los negros –antes vencidos– y la de los clásicos españoles del Siglo de Oro junto a García Lorca, con sus vertientes culta y popular. La vanguardia en él significó precisamente la expresión de un inédito rumbo estético en una literatura al servicio de la revolución socialista.



# La travesía de la escritura

Esteban Montejo nació esclavo en un ingenio en Cuba, en 1860. Pronto lo vendieron. De pequeño, trabajó en los carretones de bagazo de otro ingenio, pero como la vida del monte lo atraía más, le pegó una pedrada al mayoral y se hizo cimarrón. No conoció a sus padres y estuvo años aislado en medio de la naturaleza, pensando sólo en comer y dormir y cuidándose de ser capturado. Abolida la esclavitud, encontró trabajo como cortador de cañas, participó de la guerra independentista después de la cual volvió al barrancón, la caña y la trashumancia. Murió a la edad de 113 años. Miguel Barnet (La Habana, 1940), etnólogo y escritor, lo conoció en 1963, a raíz de una entrevista que quería realizarle para un apéndice de *El barrancón* de Pérez de la Riva: "No fui a ver una pieza de museo", comenta, "no fui a ver a un anciano centenario; fui a buscar eso que no estaba en los libros de Historia con relación al negro en Cuba y la esclavitud". En verdad, la vida de Montejo constituye una parte esencial de la historia y cultura cubanas que debía ser rescatada y, con ese fin, Barnet escuchó el relato, se compenetró con Montejo y su lenguaje, y escribió lo que dio en llamar una *novela-testimonio*: *Biografía de un cimarrón: un relato etnográfico*, publicada en 1966 y con múltiples ediciones en varias lenguas y países. Documento de una investigación etnográfica, autobiografía oral, la historia de la vida del esclavo que prefirió ser prófugo, semejante a la de otros negros y campesinos de la Cuba colonial, es rescrita por Barnet en primera persona y con el lecto y el registro originales. Inscribe de este modo su



*El escritor cubano Miguel Barnet, Premio Nacional de Literatura de Cuba (1994) y Premio Juan Rulfo (2006)*

texto dentro de la narrativa de no ficción, a distancia de la literatura –tiene referentes reales– y de la Historia –carece del aparato formal de este discurso y, lejos de considerar el pasado como un espacio cerrado, interroga hiatos, desplazamientos o exclusiones no registrados, generalmente, por la historiografía oficial–. Por ejemplo, otorga la voz y el punto de vista a quien ha sido silenciado: el marginado ocupa el lugar central para articular un relato constructor de la propia identidad. Su autoridad se instala en lo que ha visto y ha oído, aunque incorpore datos o situaciones no comprobables en la actualidad ("Yo vide muchos horrores de castigos en la esclavitud. (...) El más corriente (...) era el azote. (...) Picaba como diablo y arrancaba la piel en tiritas"; "Los congos, y eso es positivo, me decían que los majases duraban más de mil y pico de años. Y que cuando llegaban a los mil se volvían serpientes y se iban a hacer vida de mar como cualquier otro pez"); apela a los lugares comunes del saber colectivo que constituyen el tono didáctico de algunos segmentos ("Hay que tener una fe. Creer en algo. Si no, estamos perdidos"; "El respeto es el que abre las puertas de todo"). La presencia de Barnet, quien ha recogido, ordenado y hasta parafraseado algunas partes, se hace notar en la introducción, el uso de la cursiva en algunas palabras, el glosario, y las notas al pie –22 en total–, que corroboran, amplían o confrontan con otras citas la información ofrecida en su relato por Montejo; es decir, instituye las marcas del registro escrito. De esta manera, Montejo es el responsable del texto oral pero no autor del texto escrito que es la *Biografía* que lo incluye. Barnet, "un resonador de la memoria colectiva de su país", configura un género que "pone en tela de juicio no solamente los estereotipos étnicos, culturales o sociales sino que reelabora varios conceptos tradicionales de la literatura: el realismo, la autobiografía, la relación entre la ficción y la historia. Historia que aparecerá siempre a través de momentos individuales y significativos de seres marginados". Discípulo del etnomusicólogo Argeliers León, creador y presidente de la Fundación Fernando Ortiz, vicepresidente de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba –que presidió Guillén–, Barnet es autor de ensayos (*La fuente viva*, 1984), poesía (*Carta de noche*, 1978), novelas-testimonio (*Canción de Rachel*, 1970), que ha traspuesto en guiones de cine (*Gallego*, 1981).

# Antología

## SON NÚMERO 6

"(...) Yoruba soy, soy lucumí,
mandinga, congo, carabalí.
Atiendan, amigos, mi son, que sigue así:
Estamos juntos desde muy lejos,
jóvenes, viejos,
negros y blancos, todo mezclado;
uno mandando y otro mandado,
todo mezclado;
San Berenito y otro mandado,
todo mezclado;
negros y blancos desde muy lejos,
todo mezclado;
Santa María y uno mandado,
todo mezclado;
todo mezclado, Santa María,
San Berenito, todo mezclado,
todo mezclado, San Benerito,
San Berenito, Santa María,
Santa María, San Benerito,
todo mezclado!
Yoruba soy, soy lucumí,
mandinga, congo, carabalí. (...)"

Nicolás Guillén, *El son entero*,
Buenos Aires, Pleamar, 1947

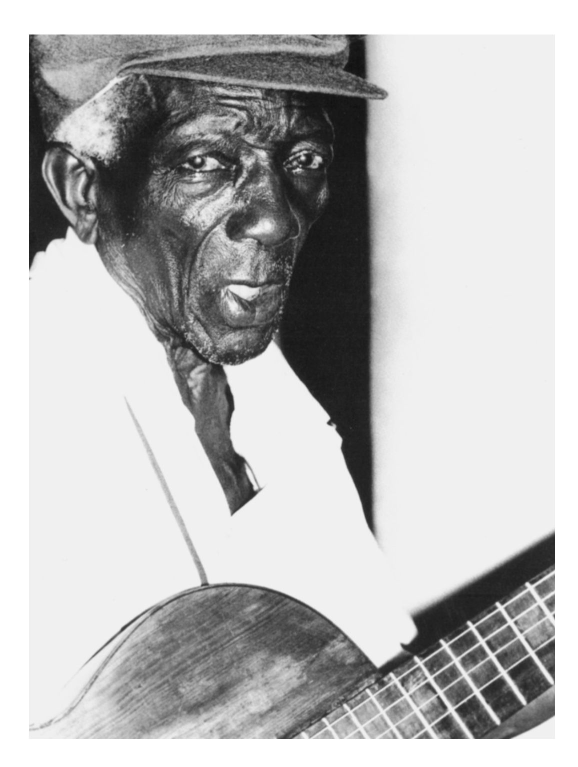
## BALADA DE LOS DOS ABUELOS

"Sombras que solo yo veo,
me escoltan mis dos abuelos.

Lanza con punta de hueso,
tambor de cuero y madera:
mi abuelo negro.
Gorguera en el cuello ancho,
gris armadura guerrera:
mi abuelo blanco.

África de selvas húmedas
y de gordos gongos sordos...
–¡Me muero!
(Dice mi abuelo negro.)
Aguaprieta de caimanes,
verdes mañanas de cocos...
–¡Me canso!
(Dice mi abuelo blanco.)
(...)
¡Oh puro sol repujado,
preso en el aro del trópico;
oh luna redonda y limpia
sobre el sueño de los monos!
(...)"

Nicolás Guillén, *West Indies Ltd.*.
En: *El son entero*, Buenos Aires, Pleamar, 1947



*Viejo Trovador*

## MI PATRIA ES DULCE POR FUERA...

"Mi patria es dulce por fuera,
y muy amarga por dentro;
mi patria es dulce por fuera,
con su verde primavera,
con su verde primavera,
y un sol de hiel en el centro.

(...)

El hombre de tierra adentro
está en un hoyo metido,
muerto sin haber nacido,
el hombre de tierra adentro.
Y el hombre de la ciudad,
ay, Cuba, es un pordiosero;
anda hambriento y sin dinero,
pidiendo por caridad,
aunque se ponga sombrero
y baile en la sociedad.
(Lo digo en mi son entero,
porque es la pura verdad.)

Hoy yanqui, ayer española,
sí señor,
la tierra que nos tocó,
siempre el pobre la encontró
si hoy yanqui, ayer española,
¡cómo no!
¡Qué sola la tierra sola,
la tierra que nos tocó! (...)"

Nicolás Guillén, *El son entero*,
Buenos Aires, Pleamar, 1947

## ELEGÍA CUBANA

"Cuba, palmar vendido,
sueño descuartizado,
duro mapa de azúcar y de olvido...
¿Dónde, fino venado,
de bosque en bosque y bosque perseguido,
bosque hallarás en que lamer la sangre
de tu abierto costado?
Al abismo colérico
de tu incansable pecho acantilado,
me asomo y siento el lúgubre
latir del agua insomne;
siento cada latido
como de un mar en diástole,
como de un mar en sístole,
como de un mar concéntrico,
de un mar como en sí mismo derramado.
(...)
Afuera está el vecino,
rodeado de fieras
nocturnas, enviando embajadores,
carne de buey en latas, pugilistas,
convoyes, balas, tuercas, armadores,
efebos onanistas,
ruedas para centrales, chimeneas
con humo ya, zapatos de piel dura,
chicle, tabaco rubio, gasolina,
ciclones, cambios de temperatura,
y también, desde luego,
tropas de infantería de marina
porque es útil ( a veces) hacer fuego...
(...)
Habla Juan Pueblo, dice:
–Alto Martí, tu azul estrella enciende.
Tu lengua principal corte la bruma.
El fuego sacro en la montaña prende.
Habla Juan Pueblo, dice:
–Maceo de metal, machete amigo,
rayo, campana, espejo,
herido vas, tu rojo rastro sigo. (...)"

Nicolás Guillén, *La paloma de vuelo popular*,
Buenos Aires, Losada,1991



*Cuba, la Antilla mayor, es una isla larga con más de 3.000 km. de costa con puertos naturales y bahías, entre ellas la de la capital La Habana, en la costa norte, y la de Santiago, situada al sur de la isla, que se observa en la fotografía*

# Bibliografía


Augier, Ángel, "Los sones de Nicolás Guillén". En: Guillén, Nicolás, *El libro de los sones*, México, Presencia Latinoamericana S.A., 1982.
Augier, Ángel, *Nicolás Guillén. Estudio biográfico-crítico*, La Habana, Unión de Escritores y Artistas de Cuba, 1984.
Barnet, Miguel, "La novela testimonio: alquimia de la memoria". En: *Cimarrón*, Buenos Aires, Ediciones del Sol, 1987.
Barnet, M., Benedetti, M. y otros, *Literatura y arte nuevo en Cuba*, Barcelona, Editorial Estela, 1971.
Bastide, Roger, *Las Américas Negras*, Madrid, Alianza, 1969.
Carpentier, Alejo, *La música en Cuba*, México, FCE, 1946.
Fernández Retamar, Roberto, "Sobre Guillén, poeta cubano". En: *Islas, Revista de la Universidad Central de las Villas*, v. V, no.1, jul-dic. 1962.
Gerassi Navarro, Nina, "Biografía de un cimarrón. Historia de verdades ausentes". En: *www.lehman.cuny.edu/ciberletras/* v1n1/ens_03htm [Consulta: 18/1/2007]
Jahn, Janheinz, *Muntu: Las culturas neoafricanas*, México, FCE, 1963.
León, Argeliers, *Del son al son*, La Habana, UNION, *Revista de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba*, 1982.
Mansour, Mónica, *La poesía negrista*, México, Ediciones Era, 1973.
Martínez Estrada, Ezequiel, *La poesía afrocubana de Nicolás Guillén*, Montevideo, Arca, 1966.
Morejón, Nancy, "Introducción a la obra de Nicolás Guillén". En: *www.cervantesvirtual.com/bib_autor/Guillen/obra.shtml* [Consulta: 18/1/2007]
Moreno Fraginals, Manuel (relator), *África en América Latina,* México, Siglo XXI-UNESCO, l977.
Naranjo Orovio, Consuelo, "De la esclavitud a la criminalización de un grupo: la población de color en Cuba". En: *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, BAC, *http://nuevomundo.revues.org/document2019.html.* [Consulta: 2/1/2007]
Schwartz, Jorge, "Negrismo y negritud". En: *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, México, FCE, 2002.


# Ilustraciones

P. 322, *Pintura Latinoamericana*, Buenos Aires, Banco Velox, 1999.
P. 323, Partsch, Susana, *Paul Klee*, Colonia, Taschen, 1991.
P. 324, P. 325, P. 331, Augier, Ángel, *Nicolás Guillén*, Tomo I, La Habana, Universidad Central de Las Villas, 1965.
P. 326, Mainer Baqué, José-Carlos, *Atlas de literatura latinoamericana*, Barcelona, Jover, 1971.
P. 327, *Cuba. La fotografía de los años 60*, La Habana, Calibán, 1988.
P. 329, P. 333, Archivo privado SM.
P. 330, P. 332, Ballagas, Emilio, *Mapa de la poesía negra americana*, Buenos Aires, Pleamar, 1946.
P. 334, Archivo privado MB.
P. 335, Instituto Gallach, *Geografía Universal*, t. 9, Barcelona, Editorial Océano, 1993.